



## Den franske romantik som litteraturhistorisk problem

Lund, Hans Peter

*Published in:*  
R I D S

*Publication date:*  
1995

*Citation for published version (APA):*  
Lund, H. P. (1995). Den franske romantik som litteraturhistorisk problem. *R I D S*, (133), 37.

# RIDS

Nummer 133

oktober 1995

Hans Peter Lund

## Den franske romantik som litteraturhistorisk problem

ROMANSK INSTITUT  
Københavns Universitet  
Njalsgade 80  
2300 Kbh. S.

Københavns Universitet  
Romansk Institut

## OM PERIODISERING

Med henblik på at løse periodiseringsproblemet i forbindelse med romantikken kan man starte med den iagttagelse, at romantikerne selv begynder at skrive litteraturhistorie og at se sig selv som en del af litteraturhistorien som sådan; samtidig og på den baggrund, de giver sig selv, aftegner konturerne af deres projekt sig. I en bredt anlagt artikel om romantikbegrebet kan Ernst Behler<sup>1</sup> således citere August Wilhelm Schlegel for at have sagt (i *Briefe über Poesie...* fra 1795): »Indem man erklært, wie die Kunst wurde, zeigt man zugleich auf das einleuchtendste, wie sie sein soll.« Man henvises dermed til en vis grad, i hvert fald i første omgang, til at betragte romantikerne på deres egne betingelser. Bidrag til en litteraturhistorie finder man ikke kun i Tyskland med brødrene Schlegel (A. W. Schlegel udkom i Frankrig i oversættelse ved Madame de Staël i 1813: *Cours de littérature dramatique*; originalen er fra 1809-1811); også i Frankrig er flere af romantikkens grundtekster, fx Madame de Staëls *De l'Allemagne* (1810/1813), Stendhals *Racine et Shakespeare* (1823/1825) og Hugos *Préface de »Cromwell«* (1827) en slags litteraturhistorier. Nævnes bør også Sainte-Beuves *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI<sup>e</sup> siècle* (1828), som flytter den franske litteraturs begyndelse tilbage i tid, fra klassicismen til den franske

---

<sup>1</sup> Ernst Behler: »Kritische Gedanken zum Begriff der europäischen Romantik«, in: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, 1988, s. 91.

renæssance. Romantikken selv fremstår i disse tekster som det seneste afsnit i et litterært kontinuum, men et kontinuum med indbyggede diskontinuiteter: der er brudflader og modsætninger i forhold til det forudgående, det klassiske.

Her har man en første indfaldsvinkel til romantikerne: man kan gå ud fra deres egen startposition, herunder deres historiske og biografiske placering og deres begyndende erkendelse af den, og lade gælde, hvad de første af dem fremhæver som deres projekt. Man kan videre afsøge de første tekster for selvkarakteristika med henvisning til, at den, der lever midt i en tid, betragter sin periode som et væv af begivenheder og forskellige kulturelle udsagn, en »fuld« periode, som han kan aflægge vidnesbyrd om. Hvis man går ud fra disse vidnesbyrd, kan man sige, at man starter induktivt. Paul de Man synes at foreslå et lignende udgangspunkt: »The change does not occur as something that happens factually at a definitive time and place, but in the increased self-understanding that takes place in the historical observer as he interprets the event.«<sup>2</sup>

Man kan ud fra denne betragtningsmåde udskille løsrevne elementer som x, y, z og derefter sætte dem i sammenhæng med hinanden, en sammenhæng, der senere kan anvendes under læsningen af selve perioden.

Derefter kan man vælge en anden indfaldsvinkel, der består i at konstruere en egentlig litteraturhistorie om romantikerne, en metadiskurs med en anden form for hold i virkeligheden end den første. En sådan litteraturhistorie benytter helt eller delvis de træk, den første indfaldsvinkel har givet os. Den synes at bygge på den samme antagelse, som Paul de Man går ud fra, når han taler om, at »the history of romanticism is (...) not to be separated from the interpretation of individual authors«, og henviser til, at forskerne koncentrerer sig om »some writers (...) particular texts and authors (...) passages they select for major emphasis« (s. 96). På samme måde går Behler på et sted i sin fremstilling

<sup>2</sup> Paul de Man: *Romanticism and Contemporary Criticism*, Baltimore, 1993, s. 95-96. – Jf. s. 96: »(...) the poets, conceiving of themselves as the reflective interpreters of experience (...).«

(s. 94) over til at betragte romantikernes litteraturideal uafhængigt af litteraturhistoriske spekulationer om modsætningen mellem klassicisme og romantik.

Man kan under denne manøvre vælge at tage mange løsrevne træk med – så bliver periodens grænser udflydende og perioden selv meget større, fordi et træk kan genfindes, hvor de andre er forsvundet. Man kan også, som jeg selv i det følgende, vælge at se på kombinationer af karakteristika, altså  $x+y+z$ <sup>3</sup>; så bliver afgrænsningen mere præcis. Det afgørende er, hvad man sigter mod med en sådan deduktiv metode: hvis man går efter sammenhængende elementer, får man en litterær periodeafgrænsning med vægt på klare brudflader; ønsker man at tegne en større udvikling og afvikling, kan man nøjes med løsrevne karakteristika og give en bred, mere idé- og kulturhistorisk fremstilling<sup>4</sup>.

Jeg foreslår i det følgende at afgrænse periodens begyndelse ved hjælp af den første metode og derefter karakterisere dens særtræk internt ved hjælp af den anden og herunder gå efter kombinationen af karakteristika. Der findes selvfølgelig en tredje vej: begynde ved romantikkens kulmination – i Frankrig ville det være 1830 – og derudfra gå tilbage og derefter frem i tid, indtil de afgørende karakteristika fortøner sig.

<sup>3</sup> René Wellek, som citeret af Behler, s. 111, arbejder også med en sammenhæng: »They all [de europæiske romantiske bevægelser] see the implication of imagination, symbol, myth, and organic nature, and see it as part of the greater endeavour to overcome the split between subject and object, the self and the world, the conscious and the unconscious« (min kursivering).

<sup>4</sup> Som den der arbejdes med hos Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830*, Paris, 1973, *Le Temps des prophètes*, 1977, *Les Mages romantiques*, 1988, *L'Ecole du désenchantement*, 1992, *Selon Mallarmé*, 1995. – Bénichous hovedtanke, som den fremgår af de generelle betragtninger i slutningen af *Les Mages romantiques*, er, at romantikken i Frankrig er fundamentalt engageret og både åndeligt og socialt militant. Den særlige mission, der tilkendes digterne, bygger imidlertid på et svagt religiøst grundlag og lykkes derfor bedst, når den kommer til udtryk litterært. Jeget tænker religiøst og vil samtidig se sig selv verdsliggjort og frihedsskabende. Folket kender dog knap digterne, og den tilstræbte forbrødring ender i en krise, et sammenstød og en forkastelse. Deraf en fundamental mistillid senere. – Jeg har anmeldt de fire første bind af Bénichous store fremstilling i *Romantisme*, no 7, 1974, samt *Revue Romane*, 24, 1989 og 28, 1993.

Der er så vidt jeg er orienteret ikke meget teori om dette, i hvert fald ikke i fransk litterær forskning siden 1972<sup>5</sup>. Hvad der foreligger er mest de gængse forestillinger om en »histoire littéraire«, ligesom man har økonomisk historie og landbrugs-historie (det har tidligere givet halvmarxistiske fremstillinger som *Manuel d'histoire littéraire de la France* i syv bind, Editions sociales), over for en »histoire de la littérature« med vægt på skoler, ismer, genrer, idéer, litteraturens liv, osv., svarende til hvad litteraturhistorikeren Gustave Lanson forestillede sig omkring århundredskiftet (det har givet fx en *Histoire de la littérature française* i 16 bind, forlaget Arthaud, Paris).

Man skal i øvrigt huske, at enhver litteraturhistorisk konstruktion vil virke utilfredsstillende, som også Paul de Man er inde på<sup>6</sup>. Det gælder måske i særlig grad en så »rig« periode som romantikken, overopfyldt som den synes at være af overtagne elementer (fx fremskridtstro) fra det 18. århundrede og elementer, der bliver residualer i vores egen tid (fx det moderne). En »færdig« litteraturhistorie vil til enhver tid kunne, jeg havde nær sagt, dekonstrueres. Således har man for nylig set Denis Holliers meget inspirerende *A New History of French Literature* (Harvard, 1989) opløse den traditionelle litteraturhistorie: fremstillingen er en række essays, i kronologisk rækkefølge, om vigtige årstal i fransk litteratur eller franske samfundsforhold (hvis det fx drejer sig om censur eller kulturelle begivenheder, der har betydning for eller har tilsvarende udtryk i litteraturen). Dette værk, der i den franske oversættelse har fået den rigtige titel »Om den franske litteratur«, opererer ud fra

<sup>5</sup> *Analyse de la périodisation littéraire*, textes réunis par Ch. Bouazis, Editions Universitaires, Paris.

<sup>6</sup> Jf. også fx indledningen til *The Oxford Anthology of English Literature / Romantic Poetry and Prose* (eds Harold Bloom and Lionel Trilling), 1973: »Romanticism resists its definers, who can fix neither its characteristics nor its dates. It is a broad movement in the history of European (and American) consciousness, but whether it represented a genuine change in consciousness we still cannot know.«

vigtige knudepunkter, men fremlægger ikke længere noget litteraturhistorisk, konstrueret kontinuum.

At den franske romantik har været et problem for litteraturhistorikerne ses af de afgrænsninger, man har haft gennem årene:

– Genrebestemt: det romantiske drama er hovedgenren, fordi det er det, der klarest bryder med traditionen; det finder et klart udtryk i februar 1830 med Hugos *Hernani*. Dets succes ophører i 1843 med et andet drama af Hugo, *Les Burgraves*, der falder, medens Ponsards *Lucrèce*, en klassicistisk fem-akter med klassisk stof, får succes. Romantikken har altså haft sine vigtigste år mellem 1830 og 1843. – Dertil kan man sige, at romantikerne i forvejen udnyttede klassiske motiver og emner, og at *Lucrèce* har mange romantiske kvaliteter, hvad den samtidige romantiker Alfred de Vigny straks gjorde opmærksom på. I øvrigt kan litteraturhistorien vanskeligt lade en periodisering bero på en bestemt publikums- og kritikerreaktion. – En mere humoristisk variant af denne periodisering er den, at romantikken også ender i 1830, hvor Balzacs realistiske romaner begynder at udkomme.

– Tematik og genre, den traditionelt mest gængse periodisering: fra 1820 (Lamartines *Méditations poétiques*), til og med 1856 (Hugos *Les Contemplations*, der dog havde været under udarbejdelse i flere år).

– Tematik, konfrontation jeg-omverden: Rousseau skulle i Frankrig være den første eksponent for denne problematik med romanen *La Nouvelle Héloïse* påbegyndt i 1756 og udgivet i 1761 og de lidt senere *Confessions* og *Rêveries du promeneur solitaire*. Konfrontationen mellem jeg og omverden er det fundamentale... den har man altså »allerede« i en periode i det 18. århundrede, som man så kalder præromantikken, og til den anden side hos Mallarmé, der dør i 1898, Mallarmé der for en betydelig romantikforsker som Paul Bénichou er den sidste repræsentant for den »désenchantement«, skuffelse eller desillusion, der startede i 1830<sup>7</sup>. Behler, der selv arbejder for meget, efter min mening, ud fra selve begrebsdannelsen og terminologien, citerer Henri Peyre, som

<sup>7</sup> Jf. *L'Ecole du désenchantement*, s. 584, og *Selon Mallarmé*, s. 10-14.

kommer til at operere med hele fire romantikker. Det er de store liniers romantik, som nogen har hævdet, at vi endnu ikke er kommet ud af<sup>8</sup>. Men det er en prekær operation at udvide romantikbegrebet på denne måde, alene fordi så få siden den traditionelle periodes tid har defineret sig selv som romantikere. Tilbage i tiden forekommer »præ«-forestillingen at være en hindring for at definere indefra, hvad der er sagen for romantikerne selv. Man bygger, hvad »præromantikken« angår, på jegets betydning hos Rousseau, hvor det dog nok så meget er interessant i 18. århundredes-forstand, som erkendelsesobjekt (jf. nedenfor). Senere bliver det noget andet: en vaklende subjektiv størrelse, der skal genopbygges hos Chateaubriand, som hævder sig eller nedværdiges hos Musset (digtcyklussen *Les Nuits*, 1835-1841), eller som skiller sig ud som »den anden« hos Nerval (»Je suis l'autre«, skrev Nerval på et fotografi af sig selv). Indførelsen af en Sturm-und-Drang<sup>9</sup> i Frankrig rummer for øvrigt en skævhed, for denne tendens i Tyskland giver sig først udslag i Frankrig efter år 1800. Men her er vi også ved en grænse, det er lettere at definere som romantikkens grænse bagud i Frankrig: 1800 eller 1802, hvor vi har en »guldhornseffekt« med Chateaubriands lille selvbiografiske roman *René*. Samtidig begynder Werther- (1774, ovs. 1776) og Ossianindflydelsen (ovs. fra 1777), samt Schiller

<sup>8</sup> Klassiske værker er her Daniel Mornet: *Le romantisme en France au XVIIIe siècle*, Paris, 1912; Paul Van Tieghem: *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, 1948. André Monglond: *Le préromantisme français*, Grenoble, 1930; Henri Peyre: *Qu'est-ce que le romantisme?* Paris, 1971. – Den store litteraturhistorie i 16 bind nævnt ovenfor har ordet »romantisme« i titlen på de tre bind, der spænder fra 1820 til 1896 (seksoghalvfems).

<sup>9</sup> Oversat med »Orage et Assaut« i *Dictionnaire des littératures de langue française*, Editions Bordas, Paris, 2. udgave, 1987, s. 2149. I samme artikel siges det, at den franske præromantik falder sammen med den engelske og den tyske romantik i tid; med præromantik menes formodentlig her »første romantik«, en betegnelse, andre bruger om forløbet fra 1800 til 1830 (eller 1820 til 1830).

(*Die Räuber*, ovs. 1782-1785) at gøre sig gældende, altsammen af franskmændene tolket som »romantik«.<sup>10</sup>

#### BEGYNDELSEN

Periodiseringen kunne godt hæfte sig ved nogle symbolske brud, såsom henrettelsen af Ludvig 16. d. 21. januar 1793, eller kanonaden ved Valmy d. 20. september 1792, hvor Goethe udbryder: »Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus...« Jeg mener dog ikke, man skal tænke på de ydre forhold som determinerende faktorer og påstå, at romantikken begynder med de franske generalers geniale logistik ved Valmy, eller at Folket som en vigtig »romantisk« faktor legemliggjordes i Republikkens hær. Det sidste ville være vanskeligt, alene af den grund at en af de første romantikere, adelsmanden Chateaubriand, gjorde tjeneste, ikke i revolutions-, men i emigranthæren i 1792.

Man kan derimod bruge de ydre forhold til at se på personerne og dermed også på personen. Det er ikke ligegyldigt, hvad forfattere som Chateaubriand tænkte og foretog sig politisk, fx at han var emigrant, derefter ambassadesekretær i Rom under Napoleon og senere fransk udenrigsminister (1822-24). Det er under alle omstændigheder et eksempel på politisk engagement, som det også ses med Lamartine, der er udenrigsminister i 1848, med Hugo, der bliver medlem af Overhuset i 1845, og med Vigny, der stiller op til Deputeretkammeret i 1848 og 1849. Dette står i grel modsætning til, hvad man ser efter romantikken, og det accentuerer romantikkens politiske aspekt og romantikernes forsøg på at være i samklang med tiden. Deres egen specielle brug af termen »moderne« kan ses i dette lys. Af denne optagethed af tiden kan man se det første karakteristiske træk også ved romantikkens begyndelse, således som det eksemplificeres tydeligst ved Chateaubriand.

<sup>10</sup> Periodiseringen fra o. 1800 til ca. midten af århundredet følges stort set også i *The French Romantics*, 1-2, ed. by D. G. Charlton, Cambridge, 1984, der i Charltons eget indledningskapitel giver en fin oversigt over periodiseringerne. – Jeg har anmeldt værket i *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, no 5, 1986.



*Tid og tidsopfattelse / Revolutionen:* De store omvæltninger i periodens begyndelse betyder frem for alt, at Tid og tidsopfattelse ændres: tid bliver noget, der kan skubbes til gennem handling, eller tidens gang bliver noget, man lider under. Tidens rytme kan skifte: guillotinenes staccato modsvares af de hektiske intermezzoer ved de gentagne ændringer i styret og følges af den langsommere marchrytme under Napoleons felttog. Tiden bliver samtidig forsynet med perspektiv. Et perspektiv fremad på grund af forestillingen om ændring og fremskridt, som gør mennesket historiebærende; bagud på grund af den klassiske ramme, man skabte sig i 1790'erne og under Kejserriget med de talrige referencer til Romerrepublikken og det romerske kejserrige; også Madame de Staël giver den antikke litteratur en stor plads i *De la littérature* fra 1800 – selv havde hun et tæt forhold til den historiske tid i kraft af sin far, finansministeren Necker, og sin mand, den svenske baron von Staël-Holstein (Sverige var det første land, der anerkendte Republikken).

Historien skabes her og nu og er ikke fastlagt af Forsynet, som traditionen ville det (jf. nedenfor). Man kan også med Foucault sige, at tingene, verden, nu bliver historiseret efter en lang epoke af uforanderlighed<sup>11</sup>. Dermed være ikke sagt, at mennesket umiddelbart faktisk bliver historiseret, individet skal snarere selv tilkæmpe sig en plads i historien. Det er vanskeligheden ved dette, en af den franske romantiks »textes fondateurs«, Chateaubriands *René* (1802), handler om. Indimellem står individet sært isoleret i forhold til begivenhederne, som synes ingen ende at ville tage, fordi de politiske omvæltninger bare bliver ved og ved.

Revolutionsbegivenhederne accentuerer også et nyt forhold mellem individ og masse, mest sådan, at individet, ofte det adelige, skiller sig ud eller udskilles som eksileret: Chateaubriand ser sig selv i *René* som emigrant, og han skriver i sit

<sup>11</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, 1966, s. 378ff. – Foucault skriver bl.a. om arbejdets og sprogets historicitet og om den nye forskydning mellem de specifikke menneskelige egenskaber og menneskehedens almene udvikling, hvor der før var sammenfald i overensstemmelse med forestillingen om Forsynet.

reelle eksil i London, at det nu er forbi med en varig lykke på jorden (*Essai sur les Révolutions*); Charles Nodier skriver *Les Proscrits* (1802), Madame de Staël *Dix années d'exil* (posth. 1821).

Der er grund til at insistere på denne udfordring fra den historiske tid. Tre eksempler kan fremhæves fra romantikkens begyndelse, uden at det er nødvendigt at inddrage kildetekster: Chateaubriand, som forsøger en integration (engagement) ved sin tilbagevenden i 1800, men lader sig kaste ud af tiden igen (1804, på grund af henrettelsen af hertugen af Enghien) i protest mod Napoleon, der så at sige styrer tiden. Madame de Staël holdes som bekendt på afstand af tidens centrum, Paris. Benjamin Constant holder sig med besvær i nærheden af magtens centrum og får endda betydelig indflydelse på den forfatningsændring, Napoleon lader udarbejde i de 100 dage. Selv om det monarki, der genindføres i 1814, er liberalistisk i henseende til borgerrettigheder, og censuren derfor ikke er ret fremtrædende, er magthaverne fortsat en udfordring for forfatterne, og der er ikke tale om, at disse som i Tyskland holder sig på afstand af engagementet.

Det er en kendt antagelse, at romantikerne frem til 1830 var tilhængere af kongedømmet, og at klassicisterne var liberale. Men man skal ikke overdrive denne skelnen (bl.a. fordi Ludvig 18. var relativt liberal), og den forsvinder da også af sig selv, da Karl 10. i slutningen af 1820'erne får totalitære tilbøjeligheder og støder dem fra sig, der i monarkiet og specielt bourbonerne bare så en genoplivelse af fransk fortid. I 1824 havde liberalisten Stendhal seriøst erklæret sig for romantikken, og hverken Chateaubriand eller Hugo, begge monarkister, var tilhængere af den censur, Karl 10. lagde op til i 1829-1830. Politisk kæmpede både monarkister som Chateaubriand og liberale som Constant for frihedsrettighederne, specielt pressefriheden, hele restaurationsperioden igennem (1815-1830).

Mere afgørende er, som man ser senere i historikeren (liberalisten og protestanten) Michelets Frankrigs-historie, ideen om, at det er mennesket, der driver historien. Michelet siger i en forelæsning 1828-29, at

historiens aktør, det er mennesket, den moralske frihed. Mennesket, kampen for friheden, dets sejr i denne verden og

dermed menneskehedens udvikling, er historiens drama (...). Jeg definerer altså historien som menneskehedens udvikling, en udvikling, der ikke kan standse. For selv om mennesket ikke har uendeligheden i sig, så har det endeligheden, og det kan altid bevæge sig fremad uden at blive Gud.

Men dette var netop ikke nok for alle romantikere, der også bar en stræben i sig efter den enhed, der indbefatter det transcendent.

Et af den franske romantiks problemer er altså, at den også er noget andet end litterær, den er og bliver en hel livsanskuelse. Den omfatter, ud over de traditionelle genrer og det nye romantiske drama, selvbiografien, der følger individet gennem historien, og også historieskrivningen, hvor den nye idé om folket som historiebærer finder nedslag (tanken om nationen står i forgrunden i de franske romantikeres historieskrivning) – disse sidste genrer formidler netop forestillingen om Tid og om tiden og giver plads for en dynamik, der reflekterer håbet om en bedre fremtid for menneskeheden.

Starten af perioden er i øvrigt ikke entydig – det må man lade dem, der taler om en langsom begyndelse frem til 1820 eller en »første romantik« frem til 1830. Jeg tænker her på samtidigheden af romantikere og »ideologer«, nemlig dem, der ligesom de første romantikere havde gået i skole i det filosofiske århundrede<sup>12</sup>. Ideologernes videreførelse af det 18. århundredes tankning, der senest havde manifesteret sig i Condorcets *Esquisse d'un tableau des progrès de l'esprit humain* (1795), er en af forudsætningerne for positivismen og Auguste Comte, midt i den romantiske periode. Men også historieopfattelsen adskiller ideologerne og romantikerne: for ideologerne er historien emnet for en politisk videnskab, for romantikerne bliver den en stofmængde, man søger at genfinde sig selv i, og som man lader genopstå i de historiske romaner. Vigny plæderer i den forbindelse for gengivelsen af »sandheden« på bekostning af det sandfærdige (i »Réflexions sur la vérité dans l'art«, 1827, forord til *Cinq-Mars* i genudgivelse) og hævder denne kunstneriske

<sup>12</sup> Maine de Biran, filosof og psykolog; Destutt de Tracy, sprogteoretiker og psykolog; Laromiguière, erkendelsesfilosof; Cabanis, læge. De havde indflydelse bl.a. på Sainte-Beuve, Balzac og Michelet.

og ideale sandheds plads på et højere plan end de historiske, korrekte sandfærdigheder<sup>13</sup>. Den historiske roman skulle derved naturligvis også bringe en slags sandhedsbudskab til menneskeheden, og sammen med den romantiske, såkaldt »humanitære« tankegang, der er en frelselses-ideologi ofte formidlet i digte, sætte fingeren på problemet og anvise vejen for menneskeheden. Men den formidlede »sandhed« rejste tidligt spørgsmålet om den individuelle erkendelse. Vi får dermed et nyt karakteristisk romantisk element i periodens begyndelse.

*Selv-erkendelse:* Hvad romantikerne distancerer sig fra hos ideologerne, er den tanke, at sandheden lader sig definere alene på niveauet for fænomenernes kausalitet, altså hele grundtanken bag d'Alemberts og Diderots *Encyclopédie*. Dette synspunkt afløses af det, der blev den romantisk-idealistske grundidé i Frankrig, tanken om, at verden først finder en gyldig forståelse i og med en selv-erkendelse (erkendelse af selvet og det, at man selv erkender), og at menneskeheden og den enkelte først når til en gyldig helhedsopfattelse af sig selv, når der etableres en enhed eller integration af jeg og verden – med et perspektiv til et hinsides, ofte det kristne guddommelige. Idealistisk set, men det var jo netop idealistisk romantikerne så det hele... og så helheden – idealistisk set stilles også digterindividet i forgrunden, hvad der tydeligt ses lidt senere hos Hugo i 1820'erne. Da er subjektiviteten forlængst blevet en dynamisk faktor og et *sine qua non*. Man kan tænke på Fr. Schlegels udtryk »Übermass des Individuellen« (cit. Behler, s. 93).

Med denne accentuering af selv-erkendelsen og med historiseringen af jeget måtte romantikerne med Madame de Staël i spidsen også fjerne sig fra den hidtil gældende teologiske historieopfattelse om Forsynet hos Bossuet, der præsenterede sin *Histoire universelle* (1681) som »religionens og rigernes« historie og sluttede med at sige, at »enhver menneskelig magt tjener andre planer end sine egne: Gud alene formår at reducere

<sup>13</sup> Der er tydeligvis tale om en subjektiv sandhed, for så vidt som Vigny er »convaincu que le germe de la grandeur d'une œuvre d'art est dans l'ensemble des idées et des sentiments d'un homme, et non pas dans le genre qui leur sert de forme«.



alt til sin egen vilje (...) alt forløber efter en styret rækkefølge». En filosof som Ballanche, der tror på en social genfødsel (*De la palingénésie sociale*, 1827), forkaster eksplisit Bossuets historieopfattelse i 1818 (*Des institutions sociales*).<sup>14</sup>

Endelig giver accentueringen af selv-erkendelsen en mulighed for at forbinde revolutionær frigørelse, kanontorden i 1792 og politisk engagement med den romantiske stræben mod overskridelse af modpolerne tid og evighed, isolation og integration. Det sker specielt under inddragelse af endnu et særtræk.

*Kristendom*: Et nyt kristent perspektiv er afgørende i det romantiske projekt, og også det kan ses i perspektivet af den historiske udvikling. Man kan med Hermann Broch (*Massepsykologi*<sup>15</sup>) henlede opmærksomheden på, at »når det værdicentrum – som det kirkelige var det for Europa – opløses, begynder "værdisplittelsens" proces«. Man kan tale om, at der med enevældens opløsning opstår nogle undersystemer, som man i vores forbindelse let finder i revolutionstiden med dens erstatningsreligion (det Højeste Væsen), erstatningskirke (prêtres assermentés), erstatningsseksualitet (Sade), erstatningsøkonomi (assignater), erstatningsjura (Comité du Salut public), osv. Alt gennemføres med magt under revolutionen ud fra hvad Broch kalder en deduktiv logik, og efterfølges hurtigt af hvad der svarer til det, han kalder »det hypertrofiske vanvids epoke« (man kunne tænke på Rædselsregimet og Napoleons felttog). Det tilkom så romantikken, eller rettere: romantik kunne man så kalde den strømning, som fik til opgave at genoprette den indre og ydre virkelighed, bl.a. med en appel til en ny kristen følelse og et nyt historiesyn. Således

<sup>14</sup> Det er mere end symbolsk, at det er i 1801, Lamarck, en forløber for Darwin, fremsætter sin »transformisme-teori« (i *Système des animaux sans vertèbres*), ideen om, at naturen selv har alle muligheder for at skabe levende organismer; tid og gunstige betingelser herfor er det eneste, der kræves. Dermed er vi virkelig nede på jorden, i en relativisme helt anderledes end de betingelser, forestillingen om Guds skaberværk sætter.

<sup>15</sup> Her citeret og refereret efter den danske udgave v. Ulrich Horst Petersen, Gyldendal, 1970, s. 137-152.

genfinder romantikeren Hugo Forsynet sammen med Fremskridtet, men nu som noget hjælpsomt indgribende.

Kristendommen genindføres officielt så tidligt som 1802 ved konkordatet med paven og ledsages mere eller mindre planlagt af Chateaubriands *Le Génie du christianisme*, der havde været forberedt siden 1799. Men konkordatet betyder ikke, at alle nu strømmer til kirkerne, og Chateaubriands hensigt med sit værk var langt fra entydigt mobiliserende. Godt nok ville han overbevise sine fortabte landsmænd om det rigtige i den kristne kultur og dens udbredelse i kunst, litteratur og arkitektur; Troen lå lige for hånden og måtte kunne genindsætte alle de uklare lidenskaber på det rette, katolske, spor. Men samtidig benytter han lejligheden til at grave grøfter ved sin kritik af Oplysningstidens videnskabstanke og perfektibilitetsideen (hos Madame de Staël) for til gengæld at mobilisere følelserne som vejen til troen. Han fremhæver syndefaldets sandhed (ligesom de ærkereaktionære Joseph de Maistre og Bonald, der søger at stabilisere det politisk-religiøse tankesæt som grundlag for en monarkistisk-katolsk samfundsorden), og er der noget, der kommer til at plage de franske romantikere, er det netop syndefaldsmyten, forklaringen på en dybtliggende splittelse i mennesket, der ikke just hjælper på engagementet i tiden; man søger at komme igennem denne splittelse bl.a. ved hjælp af saint-simonisme, fourierisme og andre utopier, som skulle føre mennesket frem – eller tilbage! – til en samklang med andre og sig selv. Adskillige forfattere, navnlig de unge skuffede lige efter Juli-revolutionen i 1830 samt Balzac, fandt inspiration i disse fremskridtsvenlige, præsocialistiske tankebaner. Mere end det genfundne paradys er det derfor det tabte paradys, der dominerer i fransk romantik.<sup>16</sup>

*Sammenhæng hos Chateaubriand*: Med Chateaubriand som eksempel kan man fastsætte en begyndelse til det hele og citere fx hans første erindringer, fra ca. 1807 (*Mémoires de ma vie*, *tekstbilag 1*), og hans *Voyage en Italie* (*tekstbilag 2*) fra 1803 som tegn på mødet med Tiden i en slags selv-erkendelse inden for

<sup>16</sup> Om *Le Génie du christianisme* se min artikel i *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Editions Bordas, Paris, 1994.

den personligt oplevede tid. Hertil hører også passagen, hvor den historiske tid inddrages, som i en snes år havde virket, som om den hellere ville skille sig af med individerne end integrere dem. Her er det altså Tiden som sådan, der præger romantikeren, og Individet, der reagerer ved selv-erkendelse sådan som det står, løsrevet fra men konfronteret med historiens begivenheder («rendre compte de moi-même à moi-même»; formuleringen er et afsæt fra, men samtidig en drejning 180 grader af indledningen til Rousseaus plaidoyer i hans *Confessions*: »Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature«).

Et grundlæggende modsætningsforhold hos Senancour: I en passage i brevfortællingen *Oberman* (1804, **tekstbilag 3**) ses klart et grelt modsætningsforhold mellem indre og ydre liv, anskueliggjort i et naturbillede uden noget guddommeligt perspektiv. Men egentlig er det nok så meget forholdet mellem jeg og de andre, der er vigtigt («la multitude des rapports qui lient chaque individu à ceux de son espèce»). Selv-erkendelsen munder ud i en markant dødsopfattelse («squelette»), og både »mal [du siècle]« og »ennui« nævnes for at betegne romantikerens håbløse situation.

Sammenhængen hos Madame de Staël: Madame de Staël skriver i 1810/1813 i *De l'Allemagne* om poesien i al almindelighed nogle linier, som egentlig rummer et helt romantisk projekt, kristent, litterært, og med den eksklusive rolle, romantikerne tiltænkte det digteriske geni i forhold til menneskeheden (**tekstbilag 4**). Hun relaterer tydeligt de digteriske udsagn til den individuelle »sjæl« og relativiserer dem derved, selv om de så at sige sanktioneres i kraft af deres »himmelske« karakter. Til sidst i passagen, i det mere moraliserende indslag, øjner man hendes rod i det 18. århundrede med appellen til dyd og frihed.

Hvis man går videre med disse ophøjede tanker og får dem lidt ned på jorden fra det deklamatorisk-programmatiske niveau, de befinder sig på hos Madame de Staël, kan man både gå til det sprogligt-digteriske værk og til maleriet. Begge steder vil et videre formål med den rent subjektivistiske indgriben i dannelsen af omverdensbilledet være tydeligt: romantikerne vil også opbygge, hidføre et tydeligt kristent bidrag til menneskehedens frelse og foretage et eller flere skridt fremad. At de hertil,

som digtere, måtte opfinde et nyt sprog – og udvikle en ny sprogopfattelse præget af tanken om udvikling og forandring – vil det føre for vidt at gøre rede for her. Det skal dog nævnes, at Senancour i sin roman *Oberman* fra 1804 taler om, at »les effets romantiques sont les accens d'une langue primitive que les hommes ne connaissent pas tous...«, og at det senere for Lamartine var dette sprog, digterne kunne finde tilbage til, med ord der er i samklang med tingene: »...ce sublime langage / Où chaque verbe était la chose avec l'image« (*La Chute d'un ange*, 1838). Novalis og Schelling er inde på det samme, ligesom Eichendorff i sin søgen efter trylleordet<sup>17</sup>.

Digterens særstilling deles af maleriet i romantikkens begyndelse. Det er her naturligvis Caspar David Friedrich man kan henvise til, fordi hans billeder vidner om en opfattelse af kunsten som et åbent vindue mod det usynlige – som her bliver synligt. Friedrich har selv skrevet i sine *Bekenntnisse*, at »kunstnerens lov er hans følelse«: »Luk dit fysiske øje for at se dit maleri med åndens øje«, siger han. En skabende drøm der åbner mod visioner af det hinsides og formidler udtryk for dette (og, vil man tilføje, for billeder fra underbevidstheden). Fr. Schlegel peger på samme måde på poesiens kraft i maleriet, som gør det muligt at udforske guddommen i naturen (*Allgemeine Grundsätze über die Malerkunst*, 1803).

Digteren som individualitet mellem det himmelske og det historiske er hos Madame de Staël relativiseret i forhold til tiden. Denne relativisme er et grundelement i hendes litterære komparatisme i *De la littérature* fra 1800, hvor litteraturen sættes i forhold til ydre betingelser og samfundsforhold. Den er et fundament også hos Chateaubriand, hvor jeget aldrig er en afklaret, stabil, uantastelig størrelse. Jeget er med andre ord selv relativt og er blevet noget andet end det følsomme jeg, genstanden for sensibilitetsteorien i det 18. århundrede. Sensibiliteten dengang, fx og navnlig hos Rousseau, var endnu en vigtig del af teorien om mennesket: i *La Nouvelle Héloïse* er

<sup>17</sup> Jf. Alain Montandon, »De la peinture romantique allemande«, *Romantisme*, no 16, 1977, s. 87, også for udviklingen i det følgende.

personlighedens dannelse, også følelsesmæssigt, i fokus som noget, der kan ræsonneres over. Hvad man derimod stod overfor ved romantikkens begyndelse var åndelig følsomhed. Hos Madame de Staël forbindes således »sjæl« og »himmelsk lykke«.

\*

Det romantiske projekt ser nu ud som følger på baggrund af forfatterens plads i historien og enkelte (få!) teksters formulerede selv-erkendelse. Der synes at foreligge et jeg med en selv-erkendelse, et romantisk menneske placeret i to splittelser: evighed over for tid, og engagement over for ensomhed. De to modsætningsforholds yderpunkter har noget med hinanden at gøre, i den udstrækning evigheden søges i digteriske drømmerier, der risikerer at sætte jeget uden for ethvert engagement. Modsætningsforholdet mellem evighed og tid, eller den splittelse, jeget dér befinder sig i, giver en følelse af »ennui« på grund af den konstaterede menings-løshed – meningen findes hverken her eller hisset; »ennui« forklares af Senancour i 1802 i *Réveries sur la nature primitive de l'homme* (orig.udg., s. 74) således: »l'ennui naît de l'opposition entre la sphère illimitée, rapide ou riante, que nous imaginons, et la sphère étroite, lente ou triste, où nous nous trouvons circonscrits...« Det andet modsætningsforhold ledsages af den »mal du siècle«, flere romantikere i Frankrig taler om (eller »mal«, slet og ret). Den ene yderpol er delt: man finder lige så vel en religiøs tematisering (evigheden, som senere i Hugos digt »Le pont« fra *Les Contemplations*, VI, 1), som den mere jeg-tilknyttede drøm (jf. Chateaubriand i Italien), begge modsat presset fra tiden. Lykkes på den ene side engagementet, elimineres ensomheden, uden at individet fjernes. Samtidig skal modsætningen mellem tid og evighed overvindes: det sker med reference til forskellige rammer på én gang: kristendom, sjælens dybder som finder et digterisk udtryk – jf. Madame de Staël ovenfor. Omvendt: hvis mennesket isoleres, vågner dødsdriften og det ekskluderes fra tiden – jf. Chateaubriand; derfor forfølger selvmordstanken romantikerne, fra wertherismen i århundredets første år til Nervals selvmord i 1855.

#### PERIODEN

I det følgende, som er min anden indfaldsvinkel, vil jeg give eksempler på samtidigheden af og måske de skiftende relationsforhold mellem de nævnte forskellige elementer, fra o. 1800 til o. 1850. Det må nu dreje sig om at søge det, som Foucault kaldte den »epistemologiske sokkel«, som *in casu* romantikken hvilede på, selv om en sådan arkitekturmetafor egentlig er farlig: man skal netop ikke forestille sig et bygningsværk, nogen lægger grunden til og andre bygger op, inden atter andre river det ned...

Vil man have en metafor, kunne man sige, at romantikken snarere tegner sig som et ydre eller indre landskab, nogen oplever på en særlig måde. Jeg tager et uddrag af Hugos digt »La Pente de la rêverie« fra 1830 (tekstbilag 5) som et eksempel på et indre landskab, hvor jeget fortaber sig i såkaldte »drømmerier«, der i virkeligheden er en ophævelse af al mulig kortlægning af verdens tid og rum, eller skyggesiden af subjektivitetens møde med omverdenen: intetheden, kaos, den indre faldgrube, der ender i det sprogløse. »Plus je sonde l'abîme, hélas! plus je m'y perds«, siger Lamartine til sammenligning i digtet »L'Homme« fra 1820. Men afgrunden har både noget at gøre med det indre og med det hinsides. (Lamartine, tekstbilag 6).

Det som romantikerne føler specielt, og specielt stærkt, er som her det Jeg, der står i midten og selv skal udføre overskridelsen af modsætningerne. En sådan erkendelse kan give anledning til tvivl: Jesus' ensomhed i Gethsemane Have og følelse af forladthed på korset bliver en romantisk topos i Frankrig, startende med referencen til Jean-Pauls vision af tomheden i det hinsides (i *Siebenkäs*), som refereret hos Madame de Staël i *De l'Allemagne*. Her henvender de døde sig fortvivlet til Kristus og spørger, om Gud da ikke findes, men hverken over solene, ved universets yderste grænser eller i afgrunden svarede nogen Kristus, da han kaldte. Tvivlen og tomheden genfindes mange steder, ikke mindst i to lange digte af Vigny og Nerval, og skaber en sammenhæng fra og med grundskriftet fra 1813.

Dette hænger sammen med en anden topos, faldet, som mange romantikere lokaliserede til Revolutionen, evt. som syndefald fra en paradisiske tilstand, eller som fald fra enheden af subjekt og



objekt ud i splittelsen: »Mennesket er en falden gud, der ser tilbage på himlen i sin erindring,« siger Lamartine (i »L'Homme«, 1820, se tekstbilag 6), »begrænset i sin natur, uendelig i sin stræben... Ufuldkommen eller falden, mennesket er det store mysterium. I sansernes fængsel er det lænket til jorden; det er slave, men har et hjerte født til frihed; ulykkelig stræber det efter lykken; det vil udgrunde verden, men dets øje er svagt... Tout mortel est semblable à l'exilé d'Eden«.

Ordet »exilé« er et belastet ord i Frankrig på denne tid (1818-1820), hvor de eksilerede medløbere af Napoleon fra de 100 dage fik lov at vende hjem. Og det er netop i den faldnes problem, at tvivlen dukker op igen perioden igennem. Hos Théophile Gautier, i et digt fra 1831 (»A Jehan Duseigneur«) om troens forfald, er fremtiden truende og mørket så totalt, at ingen stjerne (topos for troen) kan lede skibet gennem natten; i »Melancholia« fra 1834 tales ligeud om, at »det kommende århundrede vil sætte sig på gravstenen over vort århundrede og ikke sige, som på Kristi tid: Han er genopstanden som der stod skrevet«<sup>18</sup>. Hugo er splittet mellem tro og tvivl; tvivlen bor i os, siger han i et digt fra 1834 (tekstbilag 7), og i et andet fra 1837, der egentlig fejrer fremskridtet, slutter han: »Men blandt disse fremskridt, som vor tidsalder praler af/I hele denne glans af et strålende århundrede/Fylder en ting mig, Jesus, med rædsel/Din stemmes ekko bliver svagere og svagere« (det første digt i samlingen *Les Voix intérieures*). I slutlinierne i nøgledigtet »La Pente de la Rêverie« finder digteren evigheden... i intetheden.

Der er andre skrækvisioner og helvedesfarter i den franske romantik som svar på den usikre kristne tro: den mest transponerede (til ren narration), men stadig symbolske er den i Hugos *Les Misérables* (5. del, 2.-3. Bog), hvor Jean Valjean redder Marius gennem Paris' kloakker, »Leviathans indvolde«, og bevæger sig fra »den ene Helvedes-kreds til den anden«. »Sølet, men sjælen« er Hugos overskrift, og det er godt nok sjælen, der

<sup>18</sup> Digtene er kommenteret i Bénichou, *Sacre*, s. 456-457.

reddes, henført, som der står, af et eller andet ord fra Gud. En anden skrækvision bygger på Piranesi (tekstbilag 8).

Disse omvendinger af den idealistiske tro, som kunne bære Menneskeheden, er mere end en variant af grundforestillingen: de markerer en etape mod opgivelsen og faldet fra troen. Derfor har Bénichou ret i at hævde, at romantikkens religiøsitet er usikker; den overvældende symbolmængde, der inddrager virkeligheden, får overtaget over en egentlig bibelstærk tro, og vægten bliver lagt på digteren selv, der her igen, oven i købet, tilskrives en frelserrolle<sup>19</sup>. Deismen, som er den religiøse opfattelse, romantikerne arver fra det 18. århundrede, erstattes med panteisme og alle slags symboler eller fyldes ud med subjektivitet og alle slags myter, som hos Lamartine i »Chant du pèlerinage d'Harold« (om Byron), i »Jocelyn«, eller i »La Chute d'un ange«. Prosaisterne blandt romantikerne klager på fremtrædende steder over tvivlen eller den manglende tro, som fx Musset i begyndelsen af *La Confession d'un enfant du siècle* (1836), hvor Kristendommens modstandere taler til den fattige: »Hav tålmodighed indtil retfærdighedens dag: der findes ingen retfærdighed; vent på det evige liv, dér får du din hævn: der er ikke noget evigt liv; gem dine tårer og din families, dine børns skrig og din hustrus gråd, og læg dem for fødderne af Gud, når du dør: der er ingen Gud.« Tvivlen formidler også de påfaldende mange bud på den fantastiske genre, man har i den franske romantik, ikke mindst hos Théophile Gautier.

Hos romantikerne er på en vis måde altså Tiden korrupperende og fremtiden korrumpet, og de føres nådesløst ud af den, så snart de forsøger at komme ind<sup>20</sup>. Den nævnte »ennui« er en side af denne sag, for så vidt som den hænger sammen med konstateringen af et værdisammenbrud, der gør at individet kastes ind i sig selv kun for at støde på tomhed og værdiløshed. Dette sammenbrud og denne implosion har sikkert betydning for afviklingen af det

<sup>19</sup> Jf. *Prophètes*, s. 423.

<sup>20</sup> Bevægelsen svarer til den, Yale-kritikerne ser hos romantikerne iflg. Jan Rosieks referat i artiklen »Romantisk moderne« i *Romantik i europæisk litteratur*, red. Kirsten Søholm og Hans Carl Finsen, Århus, 1989.

romantiske projekt omkring 1848, hvor litteraturen falder fra hinanden i to retninger (jf. nedenfor).

Mange romantikere ser sig alligevel som menneskehedens frelsere. Også det er en form for engagement. Hugo vil være fakkelbærer og erklærer i forordet fra 1822 til sine *Odes*, at hans hensigt med digtsamlingen er dobbelt, litterær og politisk, og at den eneste poesi, der kan udgå af historien, bygger på royalisme og kristen tro; i hans digt »L'Histoire« fra 1824 bærer hans muse en »udødelig fakkel« over bjerg og dal for at straffe bødlerne og trøste ofrene.

Om engagementet erklærer Lamartine i digtet »Utopie« fra samlingen *Recueils poétiques* (1839):

Il faut plonger ses sens dans le grand sens du monde;  
Qu'avec l'esprit des temps notre esprit s'y confonde!  
En palper chaque artère et chaque battement,  
Avec l'humanité s'unir par chaque pore, (...).

Men romantikerne vil engagere sig som frelsere: digteren skal stå som garant for sandheden tværs gennem historiens omskiftelser og får derved en hidtil uset prestige. I 1859 resumerer Hugo det i et brev til Baudelaire: »Jeg har aldrig sagt 'kunsten for kunstens egen skyld'; jeg har altid sagt 'kunsten for fremskridtets skyld'.« Vigny på sin side vil kaste forklarelsens skær over menneskehedens historie (»Sur la vérité dans l'art«, cit. ovenfor), Michelet vil forløse folket ved at give det dets historie tilbage. En generation af frelsere, men uden et bestemt og fælles ståsted. Lamartine samler trådene i et digt »Invocation« fra 1830 (tekstbilag 9), hvor han fejrer sin digterstemmes samklang med Skabningen og Gud og kalder sit gudbenådede geni en efterklang af Israels barder, et ekko, der forvandler lyden af den dødelige verden til harmoni. Dette var sådan set allerede formålet med hans første samling, *Les Méditations poétiques* (1820, men forberedt i flere år), der afspejler de store historiske og trosmæssige omvæltninger, fx i digtet »La Foi« (*Méditations*, XVIII), der bølger frem og tilbage mellem tro og fortvivlelse med voldsomme subjektivistiske udtryk. Der er dog et skridt fra 1820 til 1830, for netop digtet »La Foi« er præget af det 18. århundredes mærkelige fravær af tro, fx når jeget taler om, at det er født ud af »intetheden« s »tavse afgrund«, og

at Gud er en skjult Gud, en grusom Gud. Sammensmeltningen af Jeg og Gud, Tid og Evighed, altså en ophævelse af grundmodsatningen, er ikke nogen konstant i romantikken. Men måske er netop variationerne og usikkerheden romantik.

Jeg har med vilje citeret flere lyrikere her end prosaister, for, »på en vis måde, som Bénichou siger<sup>21</sup>, er de vellykkede værker i den franske romantik lyriske (...). Den franske romantik er af natur lyrisk, hvis man vel at mærke ved lyrisme forstår et udtryk, der er blevet til trosbekendelse, med andre ord en tanke, der er levet af et jeg«.

For en litteraturhistoriker er det værd at hæfte sig ved, at denne profet- og frelseropgave mislykkes, som det er antydnet ovenfor. Det romantiske projekt bliver tilsyneladende stående i splittelsen mellem Jeg og Tid: jeget støder hele vejen igennem mod den tid, den historie og den menneskehed, som det skulle frelse. Derfor accentueres romantikkens jeg-side, og det man samler under begrebet subjektivitet synes at dominere, også i de æstetiske idéer. De skal kort omtales.

Det vil i æstetisk sammenhæng ikke være forkert at gribe tilbage til dele af grundlaget for Madame de Staëls fremstilling *De l'Allemagne*, der resumerer for franskmændene, hvad der har optog sindene på den anden side Rhinen. Man finder nemlig vigtige elementer hos Karl Philipp Moritz<sup>22</sup>, ham som Goethe mødte på sin Italiensrejse. Moritz skelner skarpt mellem skønhed og nytte, og han siger, at den »smukke helhed«, der i maleriet kommer fra malerens hånd, giver et aftryk af en højere skønhed i naturens store totalitet. Denne skønhed er udtryk, altså subjektivitet, ikke imitation. Hertil citerer Todorov Winckelmann: »Målet for den sande kunst er ikke at imitere naturen, men at skabe skønheden.« Til denne opfattelse af, at der ikke er nogen absolut skønhed og dermed ikke nogen grund til imitation, kunne tilføjes Madame de Staëls egen opfattelse af æstetisk relativisme nedfældet i afhandlingen om litteraturen fra 1800, hvor hun med

<sup>21</sup> Sacre, s. 361.

<sup>22</sup> Todorov bruger Moritz som udgangspunkt for sin fremstilling af den tyske romantik i *Théories du symbole*, Paris, 1977, s. 179ff.



henvisning til Kant taler om sjælen, der giver sig hen i oplevelsen af det smukke<sup>23</sup>. Basis for hendes videre arbejde med bogen om Tyskland var solid nok: dels havde hun August Wilhelm Schlegel ved sin side, dels havde Charles de Villers i 1801 udgivet en *Philosophie de Kant ou principes fondamentaux de la philosophie transcendante*. Samtidig med at hun for øvrigt stadig, i bedste 18. århundrede-stil, er nok så normativ – som vi har set ovenfor – i sine angivelser af, hvad litteraturen bør styrke, nemlig den moralske »vertu«.

Subjektiviteten ligger således i de æstetiske kort allerede ved århundredets begyndelse. Hvis man skal give bare ét eksempel på subjektivitetens kraft i den æstetiske side af selve den romantiske periode, kan man gribe til maleriet og til Balzac, der her som i andre tilfælde netop eksemplificerer de romantiske karakteristika, som han genialt udleder af sin samtid. Jeg henviser til *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831) med den vanvittige maler Frenhofer, som ikke bare siger, at hans maleri ikke er imitation, men skabelse, men også at det slet ikke er et maleri, men en følelse, en lidenskab, ikke noget lærred, men en kvinde<sup>24</sup>. Og deraf også hans kritikers dom: denne maler er mere digter end maler. For romantikerne var maleriet en kilde til stadig undren og interesse – her lå jo traditionelt gengivelsen klart for dagen, men hvordan kunne den være subjektiv nok? De fængsledes af Delacroix' brud på linien (Ingres' kunst) og indførelse af subjektivt oplevede, fantaserende former. De drømte tit om selv at male i stedet for at digte; således skriver Gautier i 1852 – et eksempel fra romantikkens slutning på denne subjektivistiske

<sup>23</sup> *De la littérature*, 1-2, Genève-Paris, 1959, s. 365.

<sup>24</sup> Jf. det berømte sted hos Heine, som Baudelaire citerer i *Salon de 1846*: »In der Kunst bin ich Supernaturalist. Ich glaube, dass der Künstler nicht alle seine Typen in der Natur auffinden kann, sondern dass ihm die bedeutendsten Typen, als eingeborene Symbolik eingeborener Ideen, gleichsam in der Seele offenbart werden« (*Gemäldeausstellung in Paris*, 1831). – Det er som bekendt et typisk eksempel på diskrepansen mellem periodisering af tysk og fransk romantik, at Heine i Frankrig (hvor han jo levede fra 1831 til sin død i 1856) regnes for romantiker, medens han for tyskerne overskred romantikken, da han overskred Rhinen. Om Heine og fransk romantik se min artikel »Distance de la poésie. Heine, Nerval et Gautier en 1848«, *Orbis litterarum*, 38, 1983.

relativisme – om senmiddelalderens maleri i Italien, at kunstnerens individualitet måske begrænses af emnet, fx Jomfru Maria, men kunne udfolde sig på andre måder: »hver kunstner har sin originale udførelse« af det samme motiv, »og netop disse billeder, som bygger på de samme elementer, er måske de mest personlige. De er alle fortryllende, men med hver sin ynde, mærket af kunstnerens karakter.«<sup>25</sup>

Relativismen, der bliver til tematisk jeg-centrering (typisk hos en digter som Musset i hans *Nuits*), var blandt de første romantiske kendetegn i Frankrig, med Madame de Staël og Chateaubriand som de vigtigste repræsentanter og senere Hugo som den mest lyriske og den, hos hvem modsætningen mellem tid og evighed netop får held til at ophæves i digtningen, fordi subjektivitet og religiøsitet falder sammen med Guds Ord. Også det citerede digt af Lamartine, »Invocation«, taler syntetiserende om digterens »anden stemme«, den guddommelige, der forvandler denne verden til harmoni. En ophævelse af modsætningerne kunne altså godt finde sted. Det skal også nævnes, at det er hos Hugo, modsætningen mellem den lyriske æstetik og det politiske, altså typisk det der er underkastet Tiden, søges ophævet med proklamationen i forordet til samlingen *Les Rayons et les ombres* (1840) om, at »enhver sand digter, uafhængigt af de tanker, der kommer fra ham selv, og de tanker, der kommer fra den evige sandhed, skal rumme summen af sin tids ideer«. Også her falder det subjektive, det guddommelige og det tidslige sammen.

\*

Hvad der kunne udledes gennem induktion af de første romantiske tekster, lader sig genfinde ved deduktion hele romantikken igennem, ikke mindst i de lyriske tekster, som det er forsøgt her. Grundmodsatningerne og bestræbelsen på at ophæve dem findes i flere forskellige former, alt efter om jeget søger ud i det æstetiske eller ud i det etiske, lukker sig om sit eget udtryk

<sup>25</sup> Teksten citeret fra Gautiers *Italia*, 1860. – Om Balzac se min artikel »Romantik og realisme i Frankrig – med særligt henblik på Balzac«, in: *Kaos og Kosmos. Studier i europæisk Romantik*, red. Hans Boll-Johansen og Flemming Lundgreen-Nielsen, Museum Tusculanums Forlag, 1989, s. 117-138.

eller åbner sig mod en etisk bestræbelse, af religiøs eller anden inspiration, i tiden.

#### SLUTNINGEN SKITSERET

Der skal her kun gives en antydning af de mange markeringer, der findes af romantikkens slutning, som romantikforskerne ikke rigtig kan blive enige om. Det skal understreges, at bruddet mellem Oplysningstid og romantik nok er voldsommere end det brud i midten af det 19. århundrede, hvor nogle digtere sætter sig uden for verden som referencepunkt, medens andre lidt senere forfølger virkeligheden i naturalismen. Bruddet mellem den romantiske og den efterfølgende periode er mere en radikaliserings af den romantiske splittelse, en sprængning og en opgivelse af en samtænkning af modsætningerne, og mange forfattere, fx Flaubert, har en klar fornemmelse af en skillelinie.

1848 er et symbolsk år, og grænsen kan siges at ligge her – eller i omegnen. Det er det år, hvor Chateaubriands erindringer begynder at udkomme, og det år, hvor Lamartine falder som minister i den anden republiks provisoriske regering: samtidig bryder projektet med den engagerede romantiske digter sammen. 1848 er også året for den idealistiske republiks fald, den der ifølge Michelet i en forelæsning på Collège de France d. 1. april 1848 skulle være mere end politisk, nemlig »moralisk og religiøs«. George Sand kommenterer i et brev til en ven fra juli 1848 tiden således: »Hvad der går mig på er ikke den politiske verden i sig selv, men den moralske (...) og den er frygtelig syg og forvildet. Folk har intet mod, ingen tro, ingen oprigtighed, ingen storhed, ingen klare tanker, ingen opofrelse.«<sup>26</sup> Idealere, der var med til at kendetegne romantikken for romantikerne selv. Sainte-Beuve, altså en af romantikerne selv, siger ligeud i en forelæsning i oktober 1848 på Lièges universitet, at bevægelsens ideer nu er udtømt, den bevægelse, der begyndte i år 1800. Michelet afskediges som professor ved Collège de France i 1852 af Napoleon 3. og kommenterer selv begivenheden med disse ord, der

sætter skel mellem populisme og romantisk overbevisning: »Andre har man klappet ad, mig har man troet.«

Følgerne af 1848 bliver statens overtagelse ved Napoleon 3. og det voldsomme kulturpolitiske brud med efterfølgende integration i et nyt stats- og kulturmaskineri eller tavshed og eksil og dermed en deterritorialiseret litteratur. Der er tale om en ny radikal splittelse mellem den historiske tids begivenheder og den mest elementære subjektivitet: på et af højdepunkterne i Flauberts *L'Education sentimentale* (1869) foregår revolutionen i 1848 et andet sted i byen – det er ikke den, hovedpersonen søger i gaderne, men sin elskerinde; den har altså mistet sin betydning. Samme Flaubert siger i et brev til Louise Colet, at han føler, han står for enden af Historien i en periode kendetegnet ved en nihilistisk apokalypse. Og til den samme skriver han, at »hvad bekymrer Kunsten, poesien, stilen sig om masserne? De har ikke brug for noget af alt det. Lav vaudeviller til dem, redegørelser for arbejdet i fængslerne, for arbejderbyer og tidens materielle interesser. Der foreligger en sammensværgelse mod det originale, det er det, man må banke ind i sit hoved«. Flauberts dyrkelse af den stilistiske skønhed, hans bestræbelse på at trække fortælleren ud af fortællingen er alt andet end romantiske karakteristika. På samme tid søgte en ny digter som Leconte de Lisle at udradere ethvert selvbiografisk indslag i sin lyrik for i stedet at lade de antikke myter tale selv – og uden reference til samtiden eller den moderne tid (*Poèmes antiques*, 1852 – den slags referencer finder man netop hos Vigny i *Poèmes antiques et modernes*, 1826).

Baudelaire var med på barrikaderne i 1848, i det små, og som han selv sagde i sin dagbog, i et anfald af beruselse og af hævnørst rettet mod magtens repræsentanter. Men det er en kendt sag, at han hurtigt opgav ethvert oprør. Andre udsagn fra andre litterater peger i samme retning. Champfleury, ham der lancerer begrebet »realisme«, anfører i et brev fra 1852, at litteraturen herefter ikke kan spille nogen større rolle. Tocqueville mener i et brev fra 1856, at litteraturens politiske rolle er forbi. Og anklageren Pinard, der på statens vegne førte sagen mod Flaubert i forbindelse med *Madame Bovary*, mente, at litteraturens mission

<sup>26</sup> *Correspondance*, éd. Garnier, Paris, t. VIII, s. 549.

var at være et smykke for ånden. Vi får nu det eklatante misforhold mellem Baudelaire og hans anmeldere, der revser ham og korrigerer ham, og den påfaldende fremmedgørelse inden for maleriet i forholdet mellem Manet og kritikerne og publikum: ingen »genkender« noget i det, han maler.

Enten bevæger litteraturen sig efter 1848 over i symboler og ender i det berømte brud med referentialiteten hos Mallarmé, eller den bliver farlig i sin realisme og ender i Zolas naturalisme og indgriben i Dreyfus-affæren. Men romantikkens forsøg på at komme over afstanden mellem disse yderpunkter, ikke mindst hos Hugo allerede programmatisk i 1820'erne og senere i romanen *Les Misérables*, er forbi.

Baudelaires *Paradis artificiels*, der udkommer samlet i 1860 kan ses som et udtryk for den æstetiske skønhed, der træder ind foran Hugos idealistiske treklang. Mindst lige så bemærkelsesværdig og periodetypisk er hans bekendte *Salon de 1846* med afsnittet »Qu'est-ce que le romantisme«. Her defineres romantikken ud fra Delacroix' maleri:

Romantik er ensbetydende med moderne kunst – dvs. intimitet, spiritualitet, farve, stræben mod det uendelige, altsammen udtrykt med alle de midler, som de bildende kunster råder over.

De opregnede elementer kan, mener Baudelaires bedste kommentatorer, komme direkte fra en samtale med Delacroix. Og der står faktisk »arts« i flertal, dvs. den plastiske kunst, eller de bildende kunster. Sagen er møntet på maleriet, ikke på digtningen eller på Baudelaires egen litterære kunst, og han ser i høj grad tilbage – og ud til sin samtid. Selv bevæger han sig i sine digte få år efter ad andre baner. Definitionen kan da også opløses i sine bestanddele, som andre romantik-teoretikere havde været inde på. For Stendhal, i *Racine et Shakespeare*, 1823, var romantikken den eneste rigtige, moderne kunstform. Intimitet henviser til subjektiviteten, spiritualiteten til den åndelige dimension, som bl.a. ligger i forholdet til det hinsides. Stræben mod det uendelige... der er ovenfor anført eksempler fra Hugo og Lamartine. Men i den romantik, der svarer til disse krav, er der hele tiden et jeg, der taler, eller for malerne, som hos den citerede Balzac ovenfor, et jeg der har en subjektiv oplevelse af

en gengivelse. Baudelaire har altså genialt fat om romantikkens væsen; selv overskrider han den lidt efter lidt, fx i et af spleen-digtene (*Les Fleurs du Mal*, LXXVI, ca. 1850): aldrig havde en romantiker erklæret om sig selv, at han var en kirkegård fuld af sultne orme, et gammelt boudoir fuldt af visne roser, eller at verden i sin materielle side (intet åndeligt perspektiv antydes) var en sphinx i Saharas ørken. Stivnet materie og standset tidsforløb – intet lignende sås isoleret under romantikken, men gentages nogle år senere af Flaubert, der i sine breve sammenligner sit hjerte med en kirkegård og klager over, at han føler sig så gammel som en pyramide.

\*

Denne lille litteraturhistoriske fremstilling er en diskurs, der lægger sig om nogle litterære fænomener og naturligvis kun har sin berettigelse i den udstrækning den griber formulerede fornemmelser eller erkendelsesmæssige ryk hos de implicerede. Selve sagen kan enhver komme nærmere ved at gå til periodens litterære tekster og læse dem ud fra de opstillede karakteristika – og andre. Enhver periodisering er en konstruktion med det formål at bringe tekster på talefod med hinanden, og enhver diskussion af, hvor grænserne ligger for perioden, er i virkeligheden en diskussion af de litterære tekster. Hvormed være sagt, og håbet, at arbejdet med periodisering kan bringe os nærmere til litteraturen.

(Teksten med tekstbilag er basis for et foredrag i forskningsnetværket »Litteraturkritik & Romantikstudier« (Statens Humanistiske Forskningsråd) og en forelæsning på Philipps-Universität Marburg, efterår 1995).

## LIVRE I

Je me suis souvent dit : « Je n'écirai point les mémoires de ma vie ; je ne veux point imiter ces hommes qui conduits par la vanité et le plaisir qu'on trouve naturellement à parler de soi, révèlent au monde des secrets inutiles, des faiblesses qui ne sont pas les leurs et compromettent la paix des familles ». Après ces belles réflexions me voilà écrivant les premières lignes de mes mémoires. Pour ne pas rougir à mes propres yeux, et pour me faire illusion, voici comment je pallie mon inconséquence.

D'abord je n'entreprends ces mémoires qu'avec le dessein formel de ne disposer d'aucun nom que du mien propre dans tout ce qui concernera ma vie privée. J'écris principalement pour rendre compte de moi à moi-même. Je n'ai jamais été heureux. Je n'ai jamais atteint le bonheur que j'ai poursuivi avec la persévérance qui tient à l'ardeur naturelle de mon âme. Personne ne sait quel était le bonheur que je cherchais ; personne n'a connu entièrement le fond de mon cœur. La plupart des sentiments y sont restés ensevelis ou ne se sont montrés dans mes ouvrages que comme appliqués à des êtres imaginaires. Aujourd'hui que je regrette encore mes chimères sans les poursuivre, que parvenu au sommet de la vie je descends vers la tombe, je veux avant de mourir, remonter vers mes belles années, expliquer mon inexplicable cœur, voir enfin ce que je pourrai dire lorsque ma plume sans contrainte s'abandonnera à tous mes souvenirs. En rentrant au sein

de ma famille qui n'est plus ; en rappelant des illusions passées, des amitiés évanouies, j'oublierai le monde au milieu duquel je vis et auquel je suis si parfaitement étranger ; ce sera de plus un moyen agréable pour moi d'interrompre des études pénibles ; et quand je me sentirai las de tracer les tristes vérités de l'histoire des hommes, je me reposerai en écrivant l'histoire de mes songes.

Après [vingt] ans d'absence, avant de quitter de nouveau la France pour passer en Terre sainte, j'allais embrasser le reste de ma famille, à Fougères. Je n'eus pas le courage d'entreprendre le pèlerinage de ces champs paternels, où la meilleure et la plus grande partie de mon existence, semble attachée ; c'est du bois de Combourg que je suis devenu ce que je suis, que j'ai commencé à sentir la première atteinte du mal que j'ai porté le reste de ma vie, de cette vague tristesse qui a fait à la fois mon tourment et ma félicité, c'est là que j'ai cherché un cœur qui pût entendre le mien, c'est là que j'ai vu se réunir puis se disperser ma famille ; mon père y rêva son nom rétabli, la fortune de sa maison renouvelée, autre chimère que le temps et la révolution ont dissipée ; de six enfants que nous étions nous ne restons plus que trois ; mon frère, Julie, et Lucile ne sont plus ; ma mère est morte de douleur ; les cendres de mon père, ont été arrachées de son tombeau et jetées aux vents.

Si mes ouvrages me survivent, si je dois laisser un nom après moi, peut-être un jour un voyageur guidé par ces mémoires, viendra visiter les lieux que j'ai peints ; mais il cherchera vainement le grand bois. Le berceau de mes songes a disparu comme ces songes ; demeuré seul debout sur son rocher, l'antique donjon semble pleurer les chênes, vieux compagnons qui l'environnaient et le protégeaient contre les tempêtes. Isolé comme lui, j'ai vu comme lui tomber la famille qui embellissait mes jours et me prêtait

son abri ; heureusement ma vie n'est pas bâtie sur la terre aussi solidement que les tours où j'ai passé ma jeunesse et l'homme résiste moins aux orages que les monuments élevés par ses mains.



TEKSTBILAG 2  
Chateaubriand, Voyage en Italie.  
Oeuvres romanesques et voyages, t. 2  
Gallimard, Paris, 1969, ss. 1439-1440, 1483.

TIVOLI ET LA VILLA ADRIANA

10 décembre 1803.

Le lieu est propre à la réflexion et à la rêverie : je remonte dans ma vie passée; je sens le poids du présent, et je cherche à pénétrer mon avenir. Où serai-je, que ferai-je, et que serai-je dans vingt ans d'ici ? Toutes les fois que l'on descend en soi-même, à tous les vagues projets que l'on forme, on trouve un obstacle invincible, une incertitude causée par une certitude : cet obstacle, cette certitude, est la mort, cette terrible mort qui arrête tout, qui vous frappe vous ou les autres. (...)

Dans une belle soirée du mois de juillet dernier, j'étais allé m'asseoir au Colisée, sur la marche d'un des autels consacrés aux douleurs de la Passion. Le soleil qui se couchait, versait des fleuves d'or par toutes ces galeries où roulait jadis le torrent des peuples; de fortes ombres sortaient en même temps de l'enfoncement des loges et des corridors, ou tombaient sur la terre en larges bandes noires. Du haut des massifs de l'architecture, j'apercevais, entre les ruines du côté droit de l'édifice, le jardin du palais des Césars, avec un palmier qui semble être placé tout exprès sur ces débris pour les peintres et les poètes. Au lieu des cris de joie que des spectateurs féroces poussaient jadis dans cet amphithéâtre, en voyant déchirer des chrétiens par des lions<sup>a</sup>, on n'entendait que les aboiements des chiens de l'ermite qui garde ces ruines. Mais aussitôt que le soleil disparut à l'horizon<sup>b</sup>, la cloche du dôme de Saint-Pierre retentit sous les portiques du Colisée. Cette correspondance établie par des sons religieux entre les deux plus grands monuments de Rome païenne et de Rome chrétienne me causa une vive émotion : je songai que l'édifice moderne tomberait comme l'édifice antique; je songai que les monuments se succèdent comme les hommes qui les ont élevés; je rappelai dans ma mémoire que ces mêmes Juifs qui, dans leur première captivité<sup>c</sup>, travaillèrent aux pyramides de l'Égypte et aux murailles de Babylone, avaient, dans leur dernière dispersion, bâti cet énorme amphithéâtre. Les voûtes qui répétaient les sons de la cloche chrétienne étaient l'ouvrage<sup>d</sup> d'un empereur païen marqué dans les prophéties pour la destruction finale de Jérusalem. Sont-ce là d'assez hauts sujets de méditation, et<sup>e</sup> croyez-vous qu'une ville où de pareils effets se reproduisent à chaque pas soit digne d'être vue<sup>f</sup> ?

TEKSTBILAG 3  
Senancour, Oberman, 1804  
Ed. 10/18, Paris, 1965, s. 162.

### LETTRE XXXIX

Lyon, 11 mai, VI.

Ce que peut avoir de séduisant la multitude de rapports qui lient chaque individu à ceux de son espèce et à l'univers; cette attente expansive que donne à un cœur jeune tout un monde à expérimenter; ce dehors inconnu et fantastique, ce prestige est décoloré, fugitif, évanoui. Ce monde terrestre offert à l'action de mon être est devenu aride et nu; j'y cherchais la vie de l'âme, il ne la contient pas.

J'ai vu la vallée doucement éclairée dans l'ombre, sous le voile humide, charme vaporeux du matin; elle était belle. Je l'ai vue changer et se flétrir : l'astre qui consume a passé sur elle; il l'a embrasée, il l'a fatiguée de lumière; il l'a laissée sèche, vieillie et d'une stérilité pénible à voir. Ainsi s'est levé lentement, ainsi s'est dissipé le voile heureux de nos jours. Il n'y a plus de ces demi-ténèbres, de ces espaces cachés qui plaisent tant à pénétrer. Il n'y a plus de clartés douteuses où se puissent reposer mes yeux. Tout est aride et fatigant, comme le sable qui brûle sous le ciel de Zaara : et toutes les choses de la vie dépouillées de ce revêtement, présentent, dans une vérité rebutante, le savant et triste mécanisme de leur squelette découvert. Leurs mouvements continus, nécessaires, irrésistibles m'entraînent sans m'intéresser, et m'agitent sans me faire vivre.

Voilà plusieurs années que le mal menace, se prépare, se décide, se fixe. Si le malheur du moins ne vient rompre cet uniforme ennui, il faudra que tout cela finisse.



TEKSTBILAG 4  
Madame de Staël, De l'Allemagne  
Garnier-Flammarion, Paris, 1968,  
s. 205-206, 208-209.

DE LA POÉSIE

(...)

Le don de révéler par la parole ce qu'on ressent au fond du cœur est très rare; il y a pourtant de la poésie dans tous les êtres capables d'affections vives et profondes; l'expression manque à ceux qui ne sont pas exercés à la trouver. Le poète ne fait pour ainsi dire que dégager le sentiment prisonnier au fond de l'âme; le génie poétique est une disposition intérieure de la même nature que celle qui rend capable d'un généreux sacrifice: c'est rêver l'héroïsme que composer une belle ode. Si le talent n'était pas mobile, il inspirerait aussi souvent les belles actions que les touchantes paroles; car elles partent

toutes également de la conscience du beau, qui se fait sentir en nous-mêmes.

(...)

Le véritable poète conçoit pour ainsi dire tout son poème à la fois au fond de son âme: sans les difficultés du langage, il improviserait, comme la sibylle et les prophètes, les hymnes saints du génie. Il est ébranlé par ses conceptions comme par un événement de sa vie. Un monde nouveau s'offre à lui; l'image sublime de chaque situation, de chaque caractère, de chaque beauté de la nature frappe ses regards, et son cœur bat pour un bonheur céleste qui traverse comme un éclair l'obscurité du sort. La poésie est une possession momentanée de tout ce que notre âme souhaite; le talent fait disparaître les bornes de l'existence et change en images brillantes la vague espoir des mortels.

Il serait plus aisé de décrire les symptômes du talent que de lui donner des préceptes; le génie se sent comme l'amour par la profondeur même de l'émotion dont il pénètre celui qui en est doué; mais si l'on osait donner des conseils à ce génie, dont la nature veut être le seul guide, ce ne serait pas des conseils purement littéraires qu'on devrait lui adresser; il faudrait parler aux poètes comme à des citoyens, comme à des héros; il faudrait leur dire: — Soyez vertueux, soyez croyants, soyez libres, respectez ce que vous aimez, cherchez l'immortalité dans l'amour et la divinité dans la nature, enfin sanctifiez votre âme comme un temple, et l'ange des nobles pensées ne dédaignera pas d'y apparaître.

TEKSTBILAG 5  
Hugo, Les Feuilles d'automne, 1831  
Oeuvres complètes, Le Club français du  
livre, t. IV, 1967, s. 426-429.

LA PENTE DE LA RÊVERIE

Amis, ne creusez pas vos chères rêveries;  
Ne fouillez pas le sol de vos plaines fleuries;  
Et quand s'offre à vos yeux un océan qui dort,  
Nagez à la surface ou jouez sur le bord;  
Car la pensée est sombre! Une pente insensible  
Va du monde réel à la sphère invisible;  
La spirale est profonde, et quand on y descend,  
Sans cesse se prolonge et va s'élargissant,  
Et pour avoir touché quelque énigme fatale,  
De ce voyage obscur souvent on revient pâle<sup>21</sup>!

(...)

Or, ce que je voyais, je doute que je puisse  
Vous le peindre: c'était comme un grand édifice  
Formé d'entassements<sup>10</sup> de siècles et de lieux;  
On n'en pouvait trouver les bords ni les milieux;  
A toutes les hauteurs, nations, peuples, races,  
Mille ouvriers humains, laissant partout leurs traces,  
Travaillaient nuit et jour, montant, croisant leurs pas,  
Parlant chacun leur langue et ne s'entendant pas;  
Et moi je parcourais, cherchant qui me réponde,  
De degrés en degrés cette Babel du monde.

(...)

Bientôt autour de moi les ténèbres s'accrurent<sup>10</sup>,  
L'horizon se perdit, les formes disparurent,  
Et l'homme avec la chose et l'être avec l'esprit  
Flottèrent à mon souffle, et le frisson me prit.  
J'étais seul<sup>20</sup>. Tout fuyait. L'étendue était sombre.  
Je voyais seulement au loin, à travers l'ombre,  
Comme d'un océan les flots noirs et pressés,  
Dans l'espace et le temps les nombres entassés<sup>21</sup>!

Oh! cette double mer du temps et de l'espace  
Où le navire humain<sup>22</sup> toujours passe et repasse,  
Je voulais la sonder, je voulais en toucher<sup>23</sup>  
Le sable, y regarder, y fouiller, y chercher,  
Pour vous en rapporter quelque richesse étrange,  
Et dire si son lit est de roche ou de fange.  
Mon esprit plongea donc sous ce flot inconnu,  
Au profond de l'abîme il nagea seul et nu,  
Toujours de l'ineffable allant à l'invisible<sup>24</sup>...  
Soudain il s'en revint avec un cri terrible,  
Ebloui, haletant, stupide, épouvanté,  
Car il avait au fond trouvé l'éternité<sup>25</sup>.

28 mai 1830.

TEKSTBILAG 6 "L'Homme"  
Lamartine, Méditations poétiques, 1820  
Oeuvres poétiques complètes, Gallimard,  
Paris, 1963, s. 4-7.

(...)

Notre crime est d'être homme et de vouloir connaître :  
Ignorer et servir, c'est la loi de notre être.

Byron, ce mot est dur : longtemps j'en ai douté;

Mais pourquoi reculer devant la vérité ?

Ton titre devant Dieu c'est d'être son ouvrage !  
De sentir, d'adorer ton divin esclavage; (...)

Mais cette loi, dis-tu, révolte ta justice;  
Elle n'est à tes yeux qu'un bizarre caprice,  
Un piège où la raison trébuche à chaque pas.  
Confessons-la, Byron, et ne la jugeons pas !  
Comme toi, ma raison en ténèbres abonde,

Et ce n'est pas à moi de t'expliquer le monde.

Que celui qui l'a fait t'explique l'univers !

Plus je sonde l'abîme, hélas ! plus je m'y perds.

Ici-bas, la douleur à la douleur s'enchaîne,

Le jour succède au jour, et la peine à la peine.

Borné dans sa nature, infini dans ses vœux,

L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux;

Soit que déshérité de son antique gloire,

De ses destins perdus il garde la mémoire;

Soit que de ses désirs l'immense profondeur

Lui présage de loin sa future grandeur :

Imparfait ou déchu, l'homme est le grand mystère.

Dans la prison des sens enchaîné sur la terre,

Esclave, il sent un cœur né pour la liberté;

Malheureux, il aspire à la félicité;

Il veut sonder le monde, et son œil est débile;

Il veut aimer toujours, ce qu'il aime est fragile !

Tout mortel est semblable à l'exilé d'Éden :

Lorsque Dieu l'eut banni du céleste jardin,

Mesurant d'un regard les fatales limites,

Il s'assit en pleurant aux portes interdites.

Il entendit de loin dans le divin séjour

L'harmonieux soupir de l'éternel amour,

Les accents du bonheur, les saints concerts des anges

Qui, dans le sein de Dieu, célébraient ses louanges;

Et, s'arrachant du ciel dans un pénible effort,

Son œil avec effroi retomba sur son sort.

Malheur à qui du fond de l'exil de la vie

Entendit ces concerts d'un monde qu'il envie !

Du nectar idéal sitôt qu'elle a goûté,

La nature répugne à la réalité :

Dans le sein du possible en songe elle s'élance;

Le réel est étroit, le possible est immense;

L'âme avec ses désirs s'y bâtit un séjour,

Où l'on puise à jamais la science et l'amour;

Où, dans des océans de beauté, de lumière,

L'homme, altéré toujours, toujours se désaltère;

Et, de songes si beaux enivrant son sommeil,

Ne se reconnaît plus au moment du réveil.

TEKSTBILAG 7  
Hugo, Les Chants du crépuscule, 1835  
Oeuvres complètes, Le Club français du  
livre, t. V, 1967, s. 480-481.

## QUE NOUS AVONS LE DOUTE EN NOUS <sup>1</sup>

*A Mademoiselle Louise B.*

De nos jours, — plaignez-vous, vous, douce et noble  
femme ! —

L'intérieur de l'homme offre un sombre tableau.

Un serpent est visible en la source de l'eau,

Et l'incrédulité rampe au fond de notre âme.

(...)

Le doute ! mot funèbre et qu'en lettres de flammes  
Je vois écrit partout, dans l'aube, dans l'éclair,  
Dans l'azur de ce ciel, mystérieux et clair,  
Transparent pour les yeux, impénétrable aux âmes !

C'est notre mal à nous, enfants des passions  
Dont l'esprit n'atteint pas votre calme sublime ;  
A nous dont le berceau, risqué sur un abîme,  
Vogua sur le flot noir des révolutions.

Les superstitions, ces hideuses vipères,  
Fourmillent sous nos fronts où tout germe est flétri.  
Nous portons dans nos cœurs le cadavre pourri  
De la religion qui vivait dans nos pères <sup>2</sup>.

Voilà pourquoi je vais, triste et réfléchissant ;  
Pourquoi souvent, la nuit, je regarde et j'écoute,  
Solitaire, et marchant au hasard sur la route  
A l'heure où le passant semble étrange au passant.

Heureux qui peut aimer, et qui dans la nuit noire,  
Tout en cherchant la foi, peut rencontrer l'amour !  
Il a du moins la lampe en attendant le jour.  
Heureux ce cœur ! Aimer, c'est la moitié de croire <sup>3</sup>.

13 octobre 1835.

TEKSTBILAG 8

Les Rayons et les ombres, 1840  
Hugo, OEuvres complètes, Le Club français  
du livre, t. VI, Paris, 1968, s. 57-58.

XIII<sup>1</sup>

Puits de l'Inde ! tombeaux ! monuments constellés !  
Vous dont l'intérieur n'offre aux regards troublés  
Qu'un amas tournoyant de marches et de rampes,  
Froids cachots, corridors où rayonnent des lampes,  
Poutres où l'araignée a tendu ses longs fils,  
Blocs ébauchant partout de sinistres profils,  
Toits de granit, troués comme une frêle toile,  
Par où l'œil voit briller quelque profonde étoile,  
Et des chaos de murs, de chambres, de paliers,  
Où s'écroule au hasard un gouffre d'escaliers !  
Cryptes qui remplissez d'horreur religieuse  
Votre voûte sans fin, morne et prodigieuse !  
Cavernes où l'esprit n'ose aller trop avant !  
Devant vos profondeurs j'ai pâli bien souvent  
Comme sur un abîme ou sur une fournaise,  
Effrayantes Babels que rêvait Piranèse<sup>2</sup> !

(...)

Partout, sur les parois du morne monument,  
Quelque chose d'affreux rampe confusément ;  
Et celui qui parcourt ce dédale difforme,  
Comme s'il était pris par un polype énorme,  
Sur son front effaré, sous son pied hasardeux,  
Sent vivre et remuer l'édifice hideux !

Aux heures où l'esprit, dont l'œil partout se pose,  
Cherche à voir dans la nuit le fond de toute chose,  
Dans ces lieux effrayants mon regard se perdit.  
Bien souvent je les ai contemplés, et j'ai dit :

— O rêves de granit ! grottes visionnaires !  
Cryptes ! palais ! tombeaux, pleins de vagues tonnerres !  
Vous êtes moins brumeux, moins noirs, moins ignorés,  
Vous êtes moins profonds et moins désespérés  
Que le destin, cet antre habité par nos craintes,  
Où l'âme entend, perdue en d'affreux labyrinthes,  
Au fond, à travers l'ombre, avec mille bruits sourds,  
Dans un gouffre inconnu tomber le flot des jours ! —

14 avril 1839.

TEKSTBILAG 9

Lamartine: Harmonies poétiques  
et religieuses, 1830. OEuvres  
poétiques complètes, Gallimard  
Paris, 1963, s. 291-292.

INVOCATION

Toi qui donnas sa voix à l'oiseau de l'aurore,  
Pour chanter dans le ciel l'hymne naissant du jour ;  
Toi qui donnas son âme et son gosier sonore  
À l'oiseau que le soir entend gémir d'amour ;

Toi qui dis aux forêts : Répondez au zéphire !  
Aux ruisseaux : Murmurez d'harmonieux accords ;  
Aux torrents : Mugissez ; à la brise : Soupire !  
À l'océan : Gémis en mourant sur tes bords !

Et moi, Seigneur, aussi, pour chanter tes merveilles,  
Tu m'as donné dans l'âme une seconde voix  
Plus pure que la voix qui parle à nos oreilles,  
Plus forte que les vents, les ondes et les bois !

Les cieux l'appellent Grâce, et les hommes Génie ;  
C'est un souffle affaibli des bardes d'Israël,  
Un écho dans mon sein, qui change en harmonie  
Le retentissement de ce monde mortel !

Mais c'est surtout ton nom, ô roi de la nature,  
Qui fait vibrer en moi cet instrument divin ;  
Quand j'invoque ce nom, mon cœur plein de murmure  
Résonne comme un temple où l'on chante sans fin !

Comme un temple rempli de voix et de prières,  
Où d'échos en échos le son roule aux autels ;  
Eh quoi ! Seigneur, ce bronze, et ce marbre, et ces pierres  
Retentiraient-ils mieux que le cœur des mortels ?

Non, mon Dieu, non, mon Dieu, grâce à mon saint partage,  
Je n'ai point entendu monter jamais vers toi  
D'accords plus pénétrants, de plus divin langage,  
Que ces concerts muets qui s'élèvent en moi !

Mais la parole manque à ce brûlant délire,  
Pour contenir ce feu tous les mots sont glacés ;  
Eh ! qu'importe, Seigneur, la parole à ma lyre ?  
Je l'entends, il suffit ; tu réponds, c'est assez !

(...)